

Houdard, G.-L.

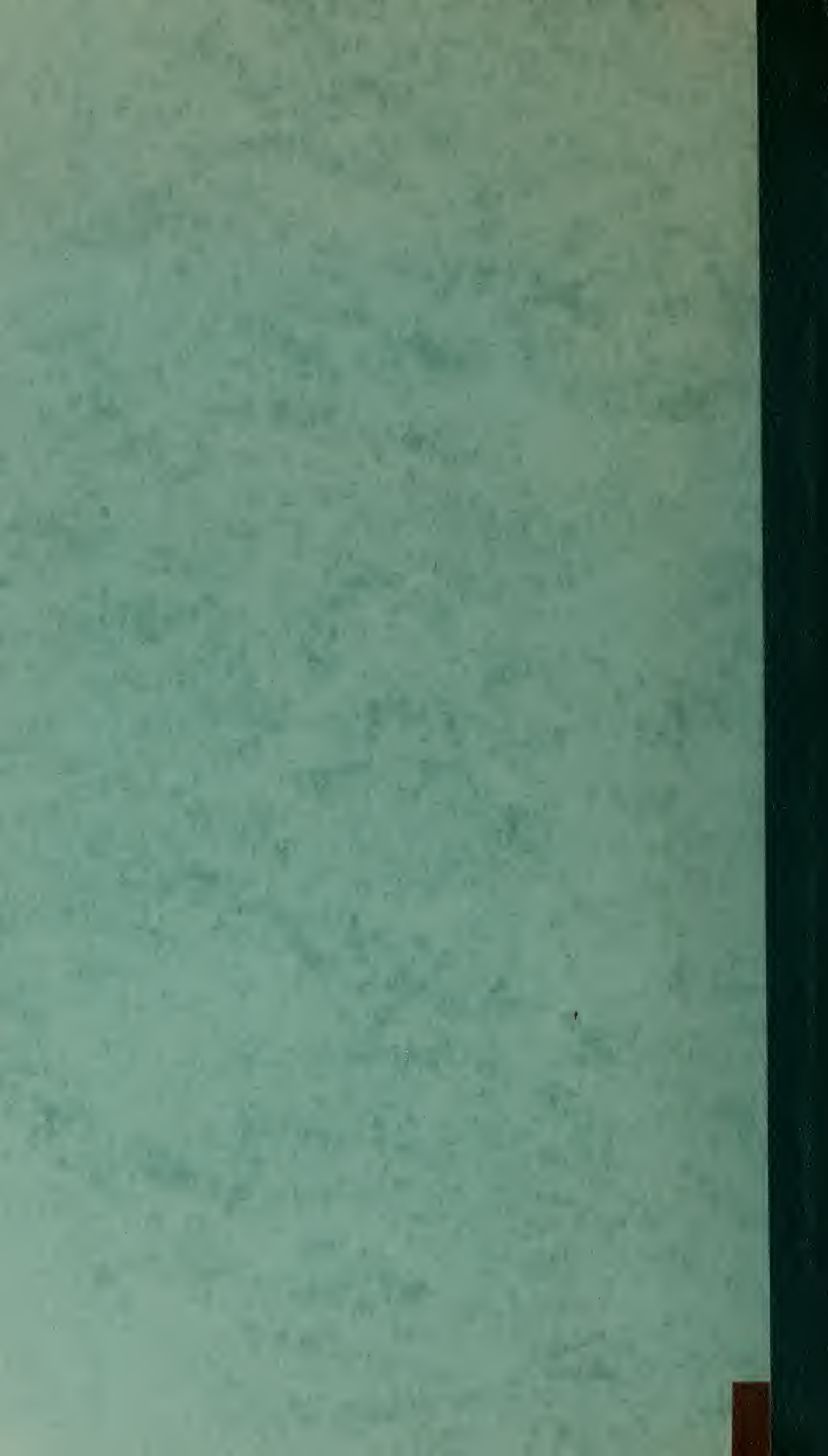
L'ART DIT GREGORIEN D'APRES LA
NOTATION NEUMATIQUE

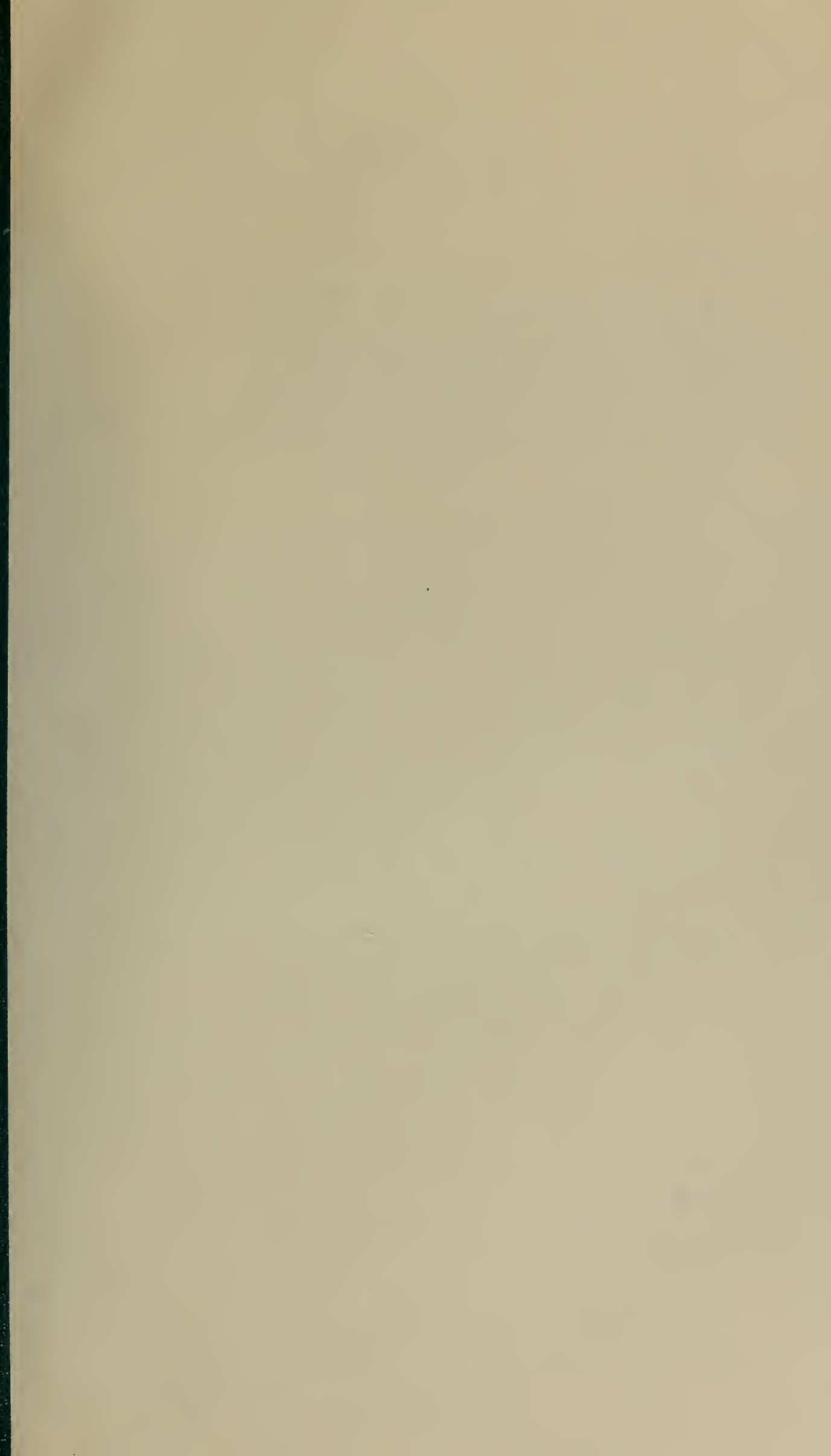
U of OTTAWA



39003010730108

ML
3082
.H826
1897

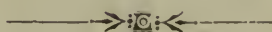




L'ART DIT GRÉGORIEN

D'APRÈS

LA NOTATION NEUMATIQUE



ÉTUDE PRÉLIMINAIRE

PAR

GEORGES HOUDARD



PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

(SOCIÉTÉ ANONYME)

33, RUE DE SEINE, 33

1897

Tous droits réservés.

a Monsieur M^{me}. Croiset
prof. au collège de France
Hommage respectueux
de
J. B. de la Harpe

L'ART

DIT

GRÉGORIEN

L'ART DIT GRÉGORIEN

D'APRÈS

LA NOTATION NEUMATIQUE



ÉTUDE PRÉLIMINAIRE

PAR

GEORGES HOUDARD



PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

(SOCIÉTÉ ANONYME)

33, RUE DE SEINE, 33

1897

Tous droits réservés

MI-
3082

,H824

1897

PRÉLIMINAIRES

En publiant aujourd'hui le **résultat** de longues et minutieuses recherches sur les notations musicales des premiers siècles de notre ère, *notations* dites *neumatiques*, je ne puis me défendre d'une certaine crainte.

En effet, affirmerai-je :

« que la notation neumatique est un pur chef-d'œuvre d'invention ;

« que les signes employés sont la simplicité même ;

« que les hiéroglyphes qui la constituent ont un sens certain ;

« qu'ils indiquent : le **rythme** du chant primitif, sans hésitation possible,

la **nuance**, sans équivoque,

bien plus, la **note réelle** à émettre, dans bien des cas, sous la seule réserve d'un enseignement harmonique préparatoire ;

Affirmerai-je tout cela — et j'ai la conviction de le pouvoir — un certain scepticisme, bien naturel, sera le premier mouvement du lecteur, en présence d'une telle déclaration faite « *ex abrupto* ».

Comment en serait-il autrement, après tant d'essais infructueux, suite fatale de promesses trop hâtives, de déductions hypothétiques, de conclusions par analogie ; et surtout, suites naturelles d'une ambition à peine dissimulée, d'arriver premier dans la découverte du nouveau monde musical, pour être gratifié par anticipation du titre glorieux de « *Champollion des neumes antiques* » !

En ce qui concerne la découverte, sujet de cette étude, rien de semblable ! Elle est complète.

Instruit par l'expérience malheureuse de mes devanciers, je ne viendrais pas, à mon tour, pour prendre date, exposer ce que j'ai *l'espoir* de découvrir un jour. C'est un fait accompli.

Grâce à un labeur incessant, qu'il serait peu modeste de ma part d'apprécier, le sens des neumes sera révélé¹, clairement je pense, sans réfutation scientifique possible, sans lacune à combler dans l'avenir.

Il est un facteur avec lequel il faut compter. Je veux parler de la restauration actuelle, qui, dans la question, jouit du prestige de premier occupant.

Il est juste de reconnaître impartialement, qu'elle n'en jouit que grâce à la stérilité des essais précédents. Sa seule force, en effet, réside autant dans l'impuissance scientifique de ses nombreux adversaires, que dans le soutien moral, et surtout matériel, de tous ceux qui, incapables par eux-mêmes de découvrir la vraie forme du chant primitif de l'Église, ne veulent pas admettre plus longtemps le plain-chant barbare que nous connaissons tous.

Faibles adversaires, faibles soutiens, nuls au point de vue scientifique.

Nous n'entrerons pas dans la controverse historique du chant attribué à Saint-Grégoire-le-Grand.

M. l'abbé Batiffol² d'un côté, M. Gevaert³ de l'autre, l'ont exposée avec une netteté devant laquelle s'incliner est presque un devoir.

Seule la question musicale technique étant de mon domaine, c'est elle seule qui sera traitée dans ces quelques pages.

Au point de vue *restauration actuelle*, la conclusion de mon travail heurtera de front tout un courant d'idées, disons même tout un système théorique admis sous une seule étiquette, « *la théorie bénédictine* ». Théorie essentiellement vague, permettant à chacun des maîtres qui se sont voués à sa diffusion d'en proposer une application différente. C'est un premier signe de faiblesse, sinon d'incohérence.

Nul ne doit méconnaître la bonne foi de ces maîtres, trop pressés à leur tour d'arriver au but ; encore moins peut-on nier leur zèle d'apôtres du nouvel évangile musical religieux.

¹ Très succinctement dans cette étude.

² *Histoire du bréviaire romain*. Paris, Picard et fils.

³ *Mélopée antique* etc... Paris, Picard et fils.

Ce zèle infatigable, digne d'une meilleure cause, d'une cause plus vraie scientifiquement, j'entends, commence à produire des résultats : *bons*, au regard de l'ordre bénédictin, peut-être ; *mauvais*, au point de vue de l'Art primitif, **parce qu'ils lui en substituent un autre, insoutenable musicalement.**

Loin de combler par des données certaines l'abîme qui sépare la musique antique (grecque ou romaine) de celle du moyen âge (ancêtre de la nôtre) la restauration Bénédictine, seule en cause en ce moment, crée tout simplement un système musical « *sui generis* » propre à elle-même, prétendûment conforme à la tradition qu'elle reconnaît d'autre part totalement perdue¹.

Je n'ignore pas quelle hardiesse est la mienne, de me poser ainsi résolûment en adversaire déclaré de cette restauration, dont les partisans sont plus nombreux de jour en jour.

Je le fais néanmoins sans forfanterie, avec une calme assurance, parce que je me sens des armes ayant fait leurs preuves.

Voué à la composition exclusivement religieuse, n'écrivant que pour l'Église, je n'ai qu'un but : « *rendre à l'Église ce qui lui appartient en propre.* » Le lui rendre, non en dilettante proposant un nouveau système d'interprétation, possible à défaut du vrai, mais en musicien d'Église pratiquant son art, n'ayant qu'un culte, « celui de la Vérité ».

¹ Voir Dom Parisot : *Tribune de Saint-Gervais*, 1^{re} année, n° 11, page 10, 2^e alinéa.



§ 1^o

APERÇU GÉNÉRAL SUR LE SYSTÈME DE NOTATION DITE NEUMATIQUE

Qu'est-ce que la notation neumatique? Nul aujourd'hui n'ignore que c'est un ensemble de signes conventionnels, composés de *points, traits verticaux et horizontaux, apostrophes, lignes brisées*, séparés ou adjoints et formant certaines figures représentant les ondulations vocales à exécuter.

Sur ceci, tout le monde est d'accord.

Ces signes n'indiquent-ils **autre chose** qu'une élévation ou un abaissement de la voix, selon la figure qui résulte de leurs divers groupements?

Rien autre, répondent sans explication les théoriciens actuels!

Ont-ils, au contraire, un sens intrinsèque certain, au point de vue du *rythme*, de la *nuance*, des *sons* à émettre?

A mon avis, ils indiquent **tout cela**, *rythme, nuance*, toujours; *note*, souvent, affirmé-je « ex professo », mais... je le prouve.

A l'appui de ma thèse, je pourrais faire intervenir les théoriciens du moyen âge; écartons-les comme souvent sujets à caution en ce qui

regarde la théorie neumatique, parce qu'ils sont postérieurs d'au moins deux siècles à l'époque du complet épanouissement de l'Art qui nous occupe¹. De plus, chacun les ayant pris à témoin de ses affirmations et fantaisies d'interprétation, il est préférable de nous appuyer simplement sur les neumes. Déchiffrons-les, c'est encore le plus sûr, nous aurons chance de reconstituer l'enseignement pur de la grande époque (VII^e et VIII^e siècles, probablement).

Prenons, le premier volume de la Paléographie musicale, éditée par les R. P. Bénédictins de Solesmes, publication précieuse archéologiquement sans laquelle toute tentative de reconstitution du chant antique serait mort-née.

Nous trouverons dans ce volume, la reproduction phototypique du manuscrit n° 339 de la célèbre abbaye de Saint-Gall.

Ce manuscrit contient dans ses 142 pages environ 75,000 signes.

Pointés et étudiés un à un, en les classant rigoureusement selon leurs formes graphiques; cette classification donne en chiffres ronds 600 signes différents, — 200 sont d'un emploi plutôt rare, 400 sont usuels².

Ils se répartissent entre deux grandes familles dont le signe-racine est :

- A) Le « *podatus* » représentant un mouvement mélodique ascendant de deux notes conjointes ou disjointes ;
- B) La « *clivis* » représentant un mouvement mélodique descendant de deux notes conjointes ou disjointes.

Ces signes-racines sont bases fondamentales de trois combinaisons, comprenant :

- 1° Les groupes *dérivés directs* du signe-racine
- 2° » *dérivés indirects* »
- 3° » *sous-dérivés* »

A leur tour, les signes-racines et leurs trois combinaisons dérivées respectives, se modifiant suivant le rythme ou la nuance voulus par

¹ Ils n'ont fait que fixer les règles de l'Art de leur époque. Quelques-unes de ces règles viennent naturellement de l'enseignement précédent, mais non la totalité.

² Les 10 tableaux qui suivent en contiennent exactement 390.

le compositeur, sont susceptibles d'être classés sous 10 rubriques nettement tranchées. Les tableaux qui suivent, feront mieux saisir à première vue tout cet exposé, un peu abstrait.

On voit combien le sens des signes neumatiques, est plus complexe que ne laisse supposer l'affirmation des théoriciens en vue : « *Les signes neumatiques indiquent une simple ondulation vocale et rien autre.* »

En résumé :

- « 2 éléments fondamentaux ;
- « 2 grandes familles de signes-groupes, racines de 6 combinaisons dérivées (3 dans chaque famille) ;
- « plus ou moins, 10 modifications possibles, mais irréfutables, de nuance ou de rythme pour chaque signe en particulier ;
- « trois classes de signes d'ornements (dont nous n'avions pas parlé pour simplifier la classification générale) ;
- « 600 signes neumatiques différents ;
- « 400 usuels — 200 plus rares ;
- « pas un double emploi.

Qu'on nous dise la raison d'existence d'un tel système, dont voici la classification complète :

(Voir le tableau ci-contre.)

(Nota. Ce tableau général, contient les 390 signes usuels de l'école Sangallienne, que les livres bénédictins ramènent à 30 formules conventionnelles.)

TATION SANGALLIENNE

TABLEAU V

Torculus resupinus, simple et double, sous dérivés.

notes.	5 notes.	6 notes.	5 notes.	6 notes.	7 n.	6 n.	7 notes.	8 n.

NEUMES D'ORNEMENT

TABLEAU X

Ancus (gr. à échappée).

Oriscus (triple broderie d'échappée).

emploi.

TABLEAU GÉNÉRAL DES SIGNES NEUMATIQUES LES PLUS USITÉS DANS LA NOTATION SANGALLIENNE

Éléments fondamentaux.	FAMILLE DU PODATUS -RACINE															
TABLEAU I Punctum et Virga	TABLEAU II Podatus, racine.	TABLEAU III Scandicus, dérivé direct.			TABLEAU IV Torculus, dérivé indirect, dessin mélodique en						TABLEAU V Torculus resupinus, simple et double, sous dérivés.					
1 note.	2 notes.	3 notes.	4 notes.	5 notes.	3 notes, 4 notes.	5 notes.	6 notes.	4 notes.	5 notes.	6 notes.	5 notes.	6 notes.	7 n.	6 n.	7 notes.	5 n.
Ry. 1. 2. 3. 4. 4 ^{na} 5. 6. 7. 8. 9. 10.																
<p>FAMILLE DU PODATUS (Suite et fin.)</p> <p style="text-align: center;">TABLEAU VI TABLEAU VII TABLEAU VIII TABLEAU IX TABLEAU X</p> <p style="text-align: center;">Torculus <i>dit</i> Trigon, signe spécial. Clivis, racine. Climacus dérivé direct. Porrectus, dér. ind.¹ Porrectus resupinus, simple et double, sous dérivés. Podatus à broderie. Ancus (gr. à échappée). Oriscus (triple broderie d'échappée).</p> <p style="text-align: center;">De 3 à 7 notes</p> <p>Ry. 1. 2. 3. 4. néant 4^{na} 5. 6. 7. néant 8. 9. 10. néant</p>																

NOTA. — L'absence de certains signes, non portés à ces tableaux, n'indique pas leur inexistence, mais leur rareté d'emploi.

Malgré l'effrayante complication, au premier abord, d'une telle notation, on peut être assuré, qu'à l'examen elle devient très simple en réalité.

C'est un pur chef-d'œuvre d'invention, logique avant tout. Ajoutons même sans crainte: «Si nous cherchions, nous compositeurs modernes, à créer un système *sténographique* musical, c'est un ensemble de signes similaires que nous créerions inconsciemment».

Je l'ai perfectionné pour mon usage personnel et le préfère à notre notation moderne pour prendre des notes rapides, *sténographiques* en un mot.

Cette simplicité de lecture et d'écriture provient de l'observance rigoureuse des principes créateurs des signes eux-mêmes: Jamais une licence d'interprétation, jamais un emploi équivoque.



⚡ II°

SENS RYTHMIQUE ET EXPRESSIF DES ÉLÉMENTS FONDAMENTAUX SERVANT A CRÉER TOUTES LES COMBINAISONS

Jetons un coup d'œil sur le premier tableau. C'est l'*alphabet de la notation neumatique*. Il contient le principe et le modèle de tous les rythmes, de toutes les nuances. Nous y voyons¹ sous la rubrique :

Ry. I°

le point et la virga simple (trait vertical simple) éléments fondamentaux de toute la notation.

Ils indiquent, lorsqu'ils se suivent *immédiatement*, 2 notes à des degrés d'élévation différente : le *point* représente toujours une note plus *basse* d'intonation que celle qui correspond à la *virga*. Il en est de même lorsque ces signes succèdent à un groupe.

La *virga* indique une note plus *élevée* ou au moins à l'*unisson* de la dernière note du groupe ; le *point*, une note plus *basse* ou au moins à l'*unisson* de la même dernière note du groupe qui le précède.

¹ Ce qui est dit ici de chaque élément fondamental, rythme par rythme, doit s'entendre de tous les groupes classés sous le même rythme dans les dix tableaux, « *lignes horizontales* ».

Écrits sous cette forme graphique, la nuance d'émission est généralement quelconque, c'est-à-dire moyenne ; ce n'est ni le *piano* ni le *forte* expressifs.



Je donne à dessein ici, chaque *groupe* représenté par ses éléments fondamentaux séparés.

Ry. II^o

Le trait horizontal, substitué au point simple, la virga à tête (c'est ainsi que nous la distinguerons de la virga simple du ry. I^o), substituée à la virga simple, indiquent tous deux une émission plus accentuée, plus posée.

D'après le sens mélodique des phrases, dans lesquelles on la rencontre, on peut dire que la virga à tête indique, en outre, une nuance plus forte, un peu pontifiante, déclamatoire.

D'autre part, on ne peut absolument donner ce sens « fort » au trait, parce que certains manuscrits n'usent que du point, d'autres du trait, lorsqu'il y a note isolée. Le manuscrit de Saint-Gall, base de notre étude présente, employant toujours le trait, et jamais le point, quand il y a *note isolée*, rentre dans ces derniers ; mais, comme, par contre, dans les groupes composés, il use du trait et du point combinés, il est juste d'attribuer à l'emploi du trait isolé exprimant une syllabe du texte, sinon une nuance pontifiante, du moins une nuance accentuée, respectueuse, si on peut ainsi parler, et parfaitement en rapport avec le caractère religieux du chant lui-même. Le trait ainsi employé indique donc clairement le « *sans presser, posément*, de notre musique moderne.

Ry. III^o

L'*apostrophe simple* est un élément fondamental à double fin, mais sous-entendant toujours une note émise « *piano* ».

Distinguons nettement ses deux emplois : Le premier sous le ry. 3^o ; le deuxième sous le ry. 5^o. Écartons momentanément celui-ci.

Sous le rythme III^o, nous classons tous les signes indiquant une liquescence finale. Cette liquescence est représentée graphiquement par l'apostrophe, qui dans certains signes conserve sa forme simple et se trouve adjointe telle quelle au groupe qu'elle termine, dans d'autres s'incorpore au signe graphique qu'elle termine ainsi par une petite boucle. On peut voir les deux cas d'écriture, ry. III^o du tableau IV, les deux premiers signes sont terminés par une boucle, le troisième par l'apostrophe simplement adjointe. Il en est de même partout ailleurs.

Cette forme graphique indique la liquescence descendante ou unissonnante dans certains groupes¹.

L'ascendante est représentée par un petit croissant; c'est, si l'on veut, la forme cursive d'une apostrophe à l'envers. Tous les ry. III^o du tableau III^o sont terminés de cette façon².

Qu'est-ce au juste que la liquescence? C'est proprement, le rendu graphique du coup de langue *naturel* à l'émission des syllabes sonores, nasales, telles que *an, en, em, in, etc...* prononcées à l'italienne comme dans « *audi-è-enn'-tes* »; la note qui correspond à ce coup de langue est liquéfiée, disaient les anciens; l'expression est assez juste, nous devons la compléter en fixant que la note ainsi émise est comme étouffée, c'est-à-dire chantée « piano » et, comme telle, conserve au signe sa valeur-nuance propre.

Nous retrouverons plus loin au ry. V^o le deuxième emploi de l'apostrophe.

Ry. IV^o

La ligne brisée appelée « *Quilisma* » ne s'emploie jamais seule. C'est un élément fondamental d'adjonction qui sous-entend une note *brève, toujours initiale* ou *médiane* d'un groupe, jamais *finale*, et généralement à distance de demi-ton diatonique de la note supérieure suivante immédiate.

Ry. IV^o bis

Les groupes classés sous cette rubrique sont composés d'éléments de ry. III^o à liquescence finale et ry. IV^o à note brève initiale ou médiane. Leur traduction est aisée.

¹ Voyez tableaux IV ry. VI^o, VIII ry. III^o, 1^{er} gr.

² Plus quelques-uns des ry. III^o et IV^o bis du tableau V^o.

Ry. V°

L'apostrophe, (deuxième emploi), simple, double, triple, quadruple ' " ” ”” est un des plus curieux procédés de l'Art neumatique. La nuance de ces groupes est toujours « *piano sostenuto* » ; je l'ai dit au ry. III°.

L'apostrophe est ici *élément fondamental « rythmique » piano*, comme nous verrons, au ry. VIII°, la virga, même élément « *rythmique forte* ».

Dans cette classification, l'apostrophe simple « *isolée* » n'a pas d'emploi. Toujours elle est adjointe à un groupe, pour le transformer de rythme binaire en ternaire, ou de ternaire en quaternaire c'est-à-dire en binaire double (4 doubles croches modernes, par exemple). Nous la trouverons ainsi employée ry. VI° et VII°.

L'apostrophe double, triple, quadruple (cette dernière assez rare) est la *représentation graphique des ondes sonores de la voix*, quand il y a émission expressive *d'une note tenue*. Il y a, de ce fait, indication rythmique précise du membre de phrase, soit binaire, soit ternaire. En effet, ces *di-* ou *tri-stropha* indiquant une seule note tenue, égalant la durée d'un temps rythmique entier, pourquoi le simple trait ou la virga, qui indiquent la même note et la même durée, ne sont-ils pas écrits aux lieu et place de ces apostrophes répétées ?

D'abord, parce que le trait et la virga n'indiquent pas de *rythme* précis, ensuite parce que ces apostrophes répétées sont *un des points de repère*, en tant que *note*, de la mélodie. Nous y reviendrons à la fin de cette étude, en parlant de la note sous-entendue dans les neumes. Le principe rythmique de la répercussion étant fixé, nous en trouvons l'emploi dans les deux paragraphes suivants.

Ry. VI°

Les groupes classés sous cette rubrique sont ceux dans lesquels la répercussion par apostrophe est post-adjointe au groupe traité.

Il y a, par ce procédé, double création de *rythme* et de *nuance*.

Prenons le premier groupe du ry. VI^o, tableau II^o; c'est un podatus avec apostrophe unissonnante de la deuxième note. Supposons les notes *la - do*, celles du podatus fondamental, l'apostrophe répercutée la deuxième note « *la do-o* »; de binaire, le groupe devient ternaire, $\frac{3}{8}$ moderne; voilà pour le rythme transformé. Pour la nuance, elle est claire, le podatus a la même forme graphique que celui porté au même tableau au ry. I^o, indique la nuance moyenne, « *mf* » moderne, l'apostrophe signifiant toujours nuance « *piano* », si nous inscrivons le groupe *mf* au début et « *p* » ensuite, nous créons la nuance « *diminuendo* ».

Tous les groupes de ry. VI^o de tous les tableaux suivent ce principe, parce que leur forme graphique l'indique et que *jamais le sens mélodique ne vient le contredire*.

Qu'une, deux ou trois apostrophes soient adjointes à la fin d'un groupe, le rythme du groupe se décompose en autant de fractions qu'il y a de notes indiquées par les signes ainsi juxtaposés. *Jamais les concordances rythmiques ne viennent à l'encontre de ce sens rythmique des groupes à répercussions*.

Ry. VII^o

La répercussion dans les groupes classés ry. VII^o est inverse de la précédente, c'est dire que le rythme s'augmentant en se décomposant de la même façon, la nuance est « *crescendo* ».

Les apostrophes du début indiquent la nuance « *piano* », le groupe fondamental qui les suit garde sa nuance fondamentale *mf.* ou *f.* Le *crescendo* est, de ce fait, aussi visible ici, que le *diminuendo* dans les groupes de la classification VI^o, qui précède.

Inutile, ce semble, de s'étendre plus longuement sur cette classification.

Ry. VIII^o

Dans les groupes de cette catégorie la nuance est toute contraire à celle des groupes du ry. V^o, c'est dire qu'ils sont « *f* » accentués *maëstoso*. Jamais on ne les trouve entre deux groupes « *piano* »¹. La répercussion se fait par virga à tête (ry. II^o), signe de tenue pontifiante, ai-je dit.

¹ A moins de faute grossière de la part du copiste.

Quelquefois, cependant, on trouve le trait et non la virga ! Y a-t-il atténuation de nuance ? Non, à mon avis. D'autant plus que cette substitution, si c'en est une, ne se rencontre que dans l'écriture du podatus à redoublement initial (voy. tableau II^o, ry. VIII, 4^e gr.) et qu'en ce cas, le trait ou la virga n'est écrite que pour maintenir le principe de *l'élévation du son à émettre plus haut ou plus bas* que la dernière note du groupe précédent, généralement du moins. Le principe de répercussion nuance et rythme est encore sauf, et il n'en peut être autrement dans un système de notation aussi parfait que le système neumatique.

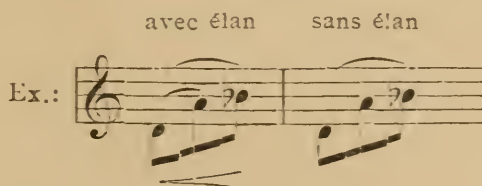
Ry. IX^o

Cette catégorie n'a d'application qu'avec les groupes compliqués. Les Éléments fondamentaux n'indiquant qu'une note, ne peuvent pas à y rentrer.

Les groupes, ainsi classés, comprennent tous des scissions rythmiques internes, et la nuance est variable selon les éléments fondamentaux employés. Un simple coup d'œil sur les tableaux III^o à X^o fera saisir mieux qu'une longue explication ce qu'il faut entendre par scission rythmique interne et nuance variable.

Pour en donner néanmoins un exemple facile à comprendre, prenons le premier groupe du ry. I^o, tableau III^o. Le groupe de 3 notes est formé de trois éléments bien nets superposés. Voyons, même tableau, sa scission rythmique ry. IX^o; les deux premières notes inférieures se présentent sous forme de podatus et la note supérieure sous forme de virga à tête !

Explication : ledit groupe commence « *mf* » et monte « *crescendo* » sur la virga pontifiante, les deux premières notes liées *crescendo*, la culminante *infléchie plus spécialement*. S'il y avait succession de trois notes également infléchies « *sans élan* », ce serait le premier groupe du ry. II^o qui serait écrit, et non celui-ci.



Jamais le sens mélodique ne contredit cette interprétation.

Enfin le

Ry. X^o

comprend tous les groupes à syncope médiane, syncopes indiquées clairement par les notes répercutées ou redoublées — virgas généralement — au centre des groupes.

Ceux dans lesquels ce redoublement est le plus visible sont les *torculus simples*, tableau IV^o. Ces syncopes introduisent naturellement une scission rythmique, dont le centre est la syncope elle-même.

Certains groupes des ry. V^o contiennent une syncope médiane, mais tout le groupe est *piano*, tandis que ceux-ci sont *sostenuto*, plus ou moins.

La variété des rythmes ayant obligé à ne pas s'en tenir rigoureusement à l'explication des éléments fondamentaux, résumons brièvement tout ce qui précède en prenant comme sujet d'étude *une note seule*.

Le tableau I^o. 'Éléments fondamentaux', nous révèle tout simplement ceci :

	On exprime neumatiquement une note isolée émise,	
« <i>piano</i> »	par 2 apostrophes en rythme binaire	} (ry. V ^o)
—	par 3 — — — ternaire	
« <i>mp</i> ou <i>mf</i> »	par 1 point ou 1 virga, selon l'élévation du son à émettre (ry. I ^o);	
« <i>crescendo p</i> à <i>mf</i> »	par 3 apostrophes suivies d'une virga en ry. binaire; par 2 apostrophes suivies d'une virga en ry. ternaire (ry. VII ^o);	
« <i>sostenuto mf</i> ou <i>f</i> »	par un trait, une virga ou 2 virgas en ry. binaire et selon la nature des concordances rythmiques de la phrase, par trois virgas en rythme ternaire, selon la nature des concordances à équilibrer (ry. VIII ^o);	
« <i>diminuendo mf</i> à <i>p</i> »	par une virga et 3 apostrophes en ry. binaire; par une virga et 2 apostrophes en ry. ternaire (ry. VI ^o)	

« brève » par une ligne brisée, dite *quilisma* (ry. IV°)
« longue *rallentendo* » par le *pressus* (ry. X°).

Nous avons ainsi parcouru pour une seule note, tout le cycle des modifications graphiques qui peuvent la représenter, comme rythme et comme nuance.

Telles nous les constatons pour une seule note, telles nous les verrons scrupuleusement observées, pour toutes les combinaisons imaginables.



§ III°

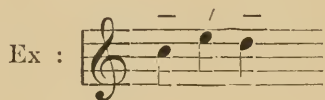
MODE DE FORMATION DES GROUPES

A bien considérer l'alphabet neumatique, il ne se compose que de deux lettres, le « *punctum* et la *virga* ».

Ces deux signes servent à créer toutes les autres combinaisons. Ils n'indiquent par eux-mêmes aucune différence de durée d'émission, mais seulement une élévation des sons à émettre, l'un par rapport à l'autre.

Supposons trois notes dont la seconde est plus élevée que les deux autres, par exemple : **ut mi ré**.

Ut et **ré** seront représentés par des *punctum* **mi** par une *virga*.
Voilà la base.



Une mélodie syllabique — c'est-à-dire celle dans laquelle chaque syllabe du texte est exprimée par une seule note — peut se contenter d'un système aussi rudimentaire, mais un chant expressif exige d'autres moyens dans la représentation graphique de ses mille inflexions.

Dès lors, une syllabe étant exprimée par deux, trois, quatre notes, et plus quelquefois, ces deux éléments fondamentaux se combinent ensemble et prennent une forme *conventionnelle*, qui les rend aisément lisibles.

Ce que nous appelons *signes-racines*, sont les deux seules combinaisons possibles des deux éléments fondamentaux.

Leur union ne peut avoir que deux aspects.

Punctum + virga = podatus (voy. tableau II^o ry. I^o)


Virga + punctum = clivis (voy. tableau VII^o ry I^o)

Un groupe de plusieurs notes, sauf le cas de deux notes unissonnantes, consécutives, ne peut commencer que par un de ces mouvements mélodiques ascendants ou descendants.

Il est clair que tous les groupes qui commencent par un mouvement ascendant peuvent être classés comme dérivés du *podatus*, et tous ceux qui commencent par un mouvement descendant, comme dérivés de la *clivis*.

Donc *deux grandes familles*.


Leurs dérivés directs, indirects et sous-dérivés forment, à leur tour, *trois combinaisons* nouvelles dans chacune d'elles.

Pour le **Podatus**, mouvement ascendant de deux notes, (tableau II^o *ut-mi* par exemple), le dérivé direct est le *Scandicus*, mouvement ascendant de trois, quatre, . . notes, (tableau III^o *ut mi fa, ut mi fa sol*); le dérivé indirect est le *Torculus*, dessin mélodique en V à l'envers, ci = Λ (tableau IV^o *ut-mi-ut* par exemple); le sous-dérivé est le *Torculus resupinus*, dérivé du précédent, c'est-à-dire dessin en Λ avec virga post-adjointe, indiquant une note terminant le groupe en remontant (tableau VI^o *ut mi ut*  *re*). Dans ces combinaisons le podatus-racine est donc toujours initial du groupe mélodique nouveau, ainsi formé.

Pour la **clivis**, mêmes observations, mais tous les mouvements sont inverses. Ce sont deux notes descendantes (tableau VII^o, *mi-ut* par exemple).

Le dérivé direct est le *climacus* qui sous-entend trois, quatre notes descendantes (tableau VIII^o, *mi ré ut si* par exemple).

Le dérivé indirect est le *porrectus*, dessin mélodique en V (tableau IX^o, *mi ut mi* par exemple).

Le sous-dérivé est le *porrectus resupinus*, dérivé du précédent, c'est-à-dire dessin en V plus une note post-adjointe, terminant le groupe en descendant (tableau IX^o, *mi ut mi*  *ré*).

La classification générale ainsi présentée, paraît être la plus logique, après minutieux essais de toutes autres. On la saisit dès la première explication, simplicité qui constitue une présomption en sa faveur.

Si l'on suit, en effet, la ligne horizontale d'un rythme donné, I^o, II^o etc... on voit, en partant de la note isolée, *les groupes* se former peu à peu

depuis le plus simple jusqu'au plus compliqué, en conservant toujours, à travers ces modifications par additions, la nuance propre ou le rythme spécial de sa classe. Si l'on suit, au contraire, la ligne verticale en partant du ry. I^o jusqu'au ry. X^o, on voit le *même groupe* dans toutes ses modifications de nuance ou de rythme, telles que nous les avons exposées page 18, pour une seule note.

Enfin, si l'on a bien compris tout ce qui précède, la traduction sera aisée à faire dans bien des cas.

Prenant, d'une part, la notation neumatique de Saint-Gall et celle d'Einsiedeln qui la complète, — pour ne parler que des deux manuscrits reproduits en entier dans les volumes I et IV de la Paléographie, — prenant, d'autre part, soit l'édition notée bénédictine de Solesmes, soit l'édition notée rémo-cambraïsienne de Lecoffre, — et plutôt les deux comme contrôle et complément l'une de l'autre, — on aura d'un côté, les *neumes* avec leur nuances romaniennes, de l'autre, la *note* probable *d'une version primitive*.

Respectant alors les groupements de notes selon les neumes, selon leurs rythmes et nuances propres, et appliquant les notes des deux versions citées, sous les groupes neumés, nous obtiendrons une reconstitution approximative du chant ancien. Je dis approximative, parce que ces versions ne donnent pas toutes les notes exprimées par les neumes et qu'il faut la connaissance des formules et des tonalités anciennes pour combler les vides de la mélodie.

Autre difficulté à résoudre! Il arrive fréquemment que les groupes neumés sont très rapprochés les uns des autres, et qu'alors, certains d'entre eux, écrits en éléments fondamentaux isolés mais accolés, ne présentent pas à l'œil, une séparation bien nette. Il pourra se faire que le traducteur hésite à attribuer tel élément à tel groupe plutôt qu'à tel autre. C'est par la recherche des concordances rythmiques que la difficulté sera levée le plus souvent.

Il ne faut pas enfin se dissimuler qu'il est nécessaire d'avoir pratiqué de longs mois les neumes, et saisi l'esprit du chant primitif dans ses formules usuelles, pour éviter l'écueil. Mais, jamais il ne faudra s'appuyer sur les deux notations citées plus haut pour résoudre l'énigme, les groupes étant retailés, à tort et à travers, dans ces notations.

C'est pourquoi, je n'ai pas reculé devant le travail énorme, d'écrire un ouvrage complet — et prêt à paraître — contenant l'explication, un à un,

d'environ trois cents¹ des signes les plus usuels pris parmi les 390 portés dans les 10 tableaux partiels des pages 10/11.

Puis, passant à l'Art lui-même, dans sa forme idéale, je le révèle dans tous ses détails, — ce que je ne puis faire ici que très superficiellement, — comblant ainsi l'abîme que comme compositeur, je souffrais, de voir toujours béant dans notre science musicale. La filière des transformations successives de l'art que nous cultivons, n'a plus désormais de solution de continuité, depuis l'antiquité grecque la plus reculée jusqu'à l'heure présente.

On ne peut enfin admettre que la restauration actuelle, bénédictine, puisqu'il faut la nommer, nous ait révélé l'Art primitif de l'Église, cultivé avec succès du III^e au X^e siècle.

Sept cents ans sont une durée bien longue pour un état stationnaire d'une culture artistique vraiment *trop primitive*, et si réellement telle était la vraie musique de l'Église, on est en droit de se demander quel intérêt artistique nous pourrions trouver à la remettre en honneur².

¹ Les 90 autres se comprenant par analogie.

² Les P. Bénédictins ne nous disent-ils pas que c'est une *ébauche de chant*!!! Triste aveu, en vérité. Mais il *n'en est rien*. *L'ébauche de chant* est leur chant, à eux, mais non le *chant primitif des manuscrits neumés*; et c'est uniquement parce qu'ils n'ont pas découvert celui-ci, qu'ils nous imposent le leur, en le qualifiant du seul nom qui lui convienne!



§ IV^o

CONSTITUTION DE LA PHRASE MÉLODIQUE PRIMITIVE

Le principe qui présida à la création des signes neumatiques-groupes, — et conséquemment, le principe de leur exécution, — fut celui-ci :

« *Chaque groupe neumatique égale un temps rythmique.* »

Ce groupe indiquerait-il 2, 3, 4, 5, 6, 7 notes ou plus, — ce qui est rare, — il doit être émis tout entier dans le même espace de temps qu'une note isolée exprimant une syllabe du texte. C'est l'équivalent de nos *temps* modernes, ou encore c'est une *note ornée*



toutes = « *un temps* ».

Ce principe est de toute évidence, attendu :

1^o que les signes compliqués, sous-entendant un grand nombre de notes, 4, 5, 6, 7, 8, ont au moins *deux* et jusqu'à *cing* ou *six* modes d'écriture différents possibles, si on les fractionne en groupes plus petits, selon l'enseignement bénédictin;

2^o qu'écrits tels qu'ils sont, compacts pour ainsi dire, ils ont toujours une *raison rythmique* d'être notés tels qu'ils sont, parce qu'ils font *équilibre*

à d'autres groupes de même rythme (quoique de formes graphiques différentes), et que les fractionner arbitrairement de sa propre autorité, c'est rompre l'équilibre de la phrase et détruire ses éléments d'expression! qu'en reste-t-il? rien! Des notes anonnées!

3° qu'interprétés tels que je dis qu'ils doivent l'être, jamais le sens mélodique général de la phrase ne les contredit; et par ce terme, j'entends l'expression intrinsèque que toute phrase contient en elle.

Exécutez *adagio* le *scherzo* d'une symphonie, et *vivace* l'*adagio*! Vous ne le feriez pas d'ailleurs, parce que ce serait à *contre-sens mélodique*.

Il en est de même en chant neumatique. On sent dans les neumes le mouvement de l'œuvre, son expression en somme.

4° qu'ils se retrouvent, compliqués compacts, dans tous les manuscrits de même famille graphique, et que les rares scissions d'un de ces groupes en deux plus petits, constatables dans un manuscrit, sont toujours expliquées par une scission précédente ou suivante qui rétablit l'équilibre. Il n'y a en ce procédé, qu'une question de goût d'un maître, ou encore une tradition locale; certaines lettres romaniennes le confirment.

5° En thèse générale les copies neumatiques d'une même époque sont identiques dans une même école graphique. Si les signes n'avaient pas un sens rythmique certain, les copistes ne se seraient pas fait faute de simplifier toujours et partout¹ les formes souvent très compliquées du prototype à reproduire. Le fait de simplification est extrêmement rare et s'explique toujours, je viens de le dire dans l'alinéa 4°.

Saint-Gall me paraît être le centre, le foyer de la conservation de l'Art antique. Le manuscrit 339 de la célèbre abbaye, par sa netteté calligraphique, me porte à croire qu'il est la copie, la mise au net de la version primitive authentique, faite par un des moines, — à l'époque où la décadence marchait à grands pas, — dans le but de laisser aux générations suivantes un codex parfait à consulter dans les cas litigieux. Le manuscrit 121 d'Einsiedeln, au contraire, est un livre d'usage, les indications multiples par lettres romaniennes le laissent supposer, de même que le classement adopté dans le manuscrit bilingue de Montpellier fait reconnaître celui-ci pour un livre d'enseignement et non de lutrin.

Plus on s'éloigne de Saint-Gall, plus les fautes et arrangements de

¹ Et c'est précisément ce qui eut lieu, quand la tradition s'oblitéra. Le recoupage systématique irréfléchi précipita la ruine du chant primitif.

copistes se multiplient en altérant la mélodie primitive. Mais, point à noter, les différences rythmiques qui existent entre une de ces versions, provinciales si l'on veut, et Saint-Gall, s'expliquent aisément à l'aide des manuscrits de l'abbaye. Tandis que, prenez deux versions provinciales et comparez-les, les différences de rythme deviennent inexplicables, on cherche le prototype commun qu'elles ont dénaturé souvent à cause de l'imperfection de leur système local de notation, messine, aquitaine, lombarde, gothique, etc... C'est du moins la conclusion de mes recherches minutieuses.

A) Temps rythmiques.

Primitivement, un groupe neumatique est une syllabe musicale.

Plusieurs syllabes musicales forment des mots; les mots, des membres de phrase dont le sens mélodique est complet. Voilà ce que nous donne la notation neumatique, confirmant irréfutablement, pour nous musiciens, la vérité du principe que je fixe: « *Un groupe neumatique est un temps rythmique.* »

Rejetez ce principe, vous retombez dans la théorie bénédictine, où tout est vague, sans rythme, sans nuances, sans sens mélodique précis, sans équilibre de phrase.

Or, tout cela *existe neumatiquement*, preuve première que cela **est**.

Si, pour en terminer, ce principe était arbitraire, s'il était proposé en s'appuyant sur une phrase passagère le corroborant, il arriverait que dans une infinité d'autres phrases, il serait inapplicable sans violenter les neumes primitifs; or *jamais*, je dis: jamais, je ne touche à un signe authentique, et jamais le principe de traduction n'est mis en défaut.

Prenez, au contraire, la notation bénédictine suivant ses groupements, vous aurez sous les yeux une autre notation neumatique que l'authentique; le même signe neumatique sera même traduit de plusieurs façons différentes, selon les besoins du rythme à créer pour corroborer l'enseignement donné par cette école.

L'art neumatique est parfait, et la mélodie qu'il représente également parfaite au point de vue « composition ».

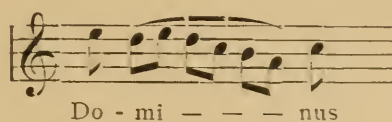
Une pièce simple, Antienne, Introït, etc., ne contient que des groupes simples de 2, 3, 4 notes au plus.

Les pièces ornées, à côté de quelques groupes simples, en contiennent un bien plus grand nombre de compliqués, montrant déjà au premier coup d'œil, le genre de la pièce, comme, en moderne, nous jugeons d'une œuvre, au premier aspect.

Nous trouverons encore une autre preuve qu'un groupe neumatique égale un temps rythmique, dans ce fait que les syllabes accentuées toniquement, sont *souvent* exprimées par *une seule note*, tandis que les syllabes atones le sont par des groupes de plusieurs notes.

Ce grand nombre de notes sur syllabes atones et cette note isolée sur la syllabe accentuée ont donné la torture aux musicistes en renom. En effet, d'après leur théorie, la note isolée ayant la valeur d'une croche par exemple, le groupe de 3, 4, 5, 6 notes quelquefois, exprimant la syllabe atone suivante, lui donne une durée 3, 4, 5, 6 fois plus longue ! d'où stupéfaction !! Appliquez le principe que je fixe, l'accentuation tonique est parfaite, posée, le groupe orné qui suit est la *chute mélodique* et toujours *mélodieuse* de l'inflexion tonique musicale qui l'a précédée.

Chantez (en ut) les notes suivantes toutes égales comme des croches



quelle syllabe sera l'accentuée ? pour tout le monde ce sera « **mi** — » la seconde.

Chantez, au contraire, chaque syllabe musicale comme un temps moderne, chaque syllabe du texte conservera sa valeur d'accentuation :



Ce sera en vain que dans le premier cas, on forcera la voix sur la syllabe **Do**-minus.

D'abord on sous-entendra une autre notation neumatique que l'authentique, puis on tombera dans le grotesque, rien de plus.

B) **Mesure.**

Ces temps rythmiques successifs sont-ils assemblables par nombre fixe, pour former des mesures semblables à nos mesures modernes ?

Non. La musique dite grégorienne n'a pas de mesure régulière comme la moderne.

Elle procède directement de la prose littéraire, parce qu'elle est formée, comme elle, de membres de phrase ayant un sens complet précis, et que, de plus, la ponctuation de la phrase mélodique coïncide avec celle du texte sans obliger celui-ci à se resserrer pour tenir dans un cadre régulier, sans s'obliger elle-même à s'allonger ou se raccourcir pour cadrer avec chaque membre de phrase du texte. A ce point de vue l'art primitif est admirable d'aisance; on n'y sent jamais la gêne, mais bien au contraire une liberté d'allure qui frappe au premier abord.

Ces membres de phrase musicaux ayant un sens complet sont **la mesure** — si l'on tient à ce terme, — du chant primitif, et dans ceux-ci les *syllabes accentuées toniques* des mots sont les **temps forts** de chacune de ces mesures — membres de phrase.

Il ne peut pas être question de temps forts de 2 en 2, de 3 en 3, de 4 en 4 créant des mesures régulières à 2, 3 ou 4 temps.

C'est de la *prose musicale*, divisée en membres de phrase, que les syllabes accentuées toniquement scandent irrégulièrement.

D'où liberté d'allures, ampleur de style parfaitement appropriée au chant religieux et qu'il faudrait créer de nos jours, si le modèle parfait ne nous était offert dans les manuscrits neumés.

Rendons de suite pleine et entière justice aux R. P. Bénédictins, défenseurs acharnés du «rythme oratoire». Peu importe le *nom* donné, *ils ont proclamé la liberté du chant antique, la non-astreinte à la mesure moderne, ils sont dans le vrai.*

Mais dans l'application qu'ils en proposent, ils se montrent vraiment trop peu instruits des mille formes que l'art technique musical est à même de créer. Avant tout, la notation neumatique est contraire à leur exécution, et la théorie d'un de leurs plus dévoués protagonistes, concernant les arsis et thésis de chaque groupe, est un pur enfantillage qui n'a fait qu'égarer une fois de plus la restauration tant désirée.

Nous avons vu jusqu'ici, trop succinctement à mon regret, la nuance, le rythme, la formation des groupes, celle de la mesure grégorienne et le caractère des temps forts de cette mesure particulière.

Là ne s'arrête pas l'exposé de tout ce qui constitue l'Art qui nous occupe. Nous avons seulement un aperçu des détails matériels de l'œuvre complète.

Il nous reste à voir la mise en œuvre de ces matériaux, épars, mais indispensables pour former l'édifice.



FORMES DIVERSES TECHNIQUES
DES PIÈCES PRIMITIVES

Il y a trois formes classiques dans la composition primitive. Elles sont sinon distinctes au sens strict du mot, du moins très accusées, visibles par conséquent.

La primitive, genre psaumes, antiennes syllabiques ou peu ornées, et pièces similaires. La mélodie se décompose en notes par syllabes ; très rarement un groupe de 2 ou 3 sons vient rompre la simplicité générale de l'œuvre.

Ce principe syllabique a engendré, par un lent travail, tout l'Art subséquent.

En effet, cette nécessité de déclamation syllabique du texte prose, se perpétuera au milieu des transformations de la mélodie première au point de s'imposer dans la mélodie pure des vocalises, alors même qu'il n'y a plus syllabe du texte à exprimer.

La notation neumatique en fait foi par l'homogénéité de son système.

En passant, disons un mot de la question si controversée du rythme des hymnes !

Deux hymnes seulement sont notées neumatiquement dans le manuscrit de Saint-Gall. Elles sont écrites *en prose musicale*, une syllabe par

groupe, sans s'occuper de la quantité prosodique. Le sens mélodique de la musique suit mot à mot, le sens du texte, en respectant les vers tels qu'ils sont; mais c'est de la *prose musicale* comme le reste. Je ne sais ce qui en est au juste des autres hymnes; quant à présent, je constate seulement un fait dans Saint-Gall et je le fais connaître tel qu'il est.

La **seconde forme** est ce que j'appellerai la *forme grégorienne pure*. L'introït en est le type parfait, c'est une antienne fleurie. Dans ces pièces chaque syllabe est exprimée primitivement par un groupe simple; la note isolée exprimant une syllabe est rare; deux ou trois groupes pour une même syllabe, rares également.

S'ils existent, c'est par nécessité de concordances rythmiques, pour l'équilibre de la phrase; l'inspiration, commençant à se développer, aura brisé momentanément le moule de la déclamation syllabique, — de principe dans cette sorte de pièces, — faute de syllabes en quantité suffisante. Il y a des exemples innombrables à en donner.

Retenons ce fait: l'inspiration aura brisé le moule de la déclamation syllabique! La mélodie tend à se développer, seule, par syllabes musicales, deux ou trois temps de suite; elle tentera peu à peu de se libérer des entraves du texte pour être plus elle-même, et exprimer l'au-delà de ce texte, c'est-à-dire les sentiments qu'il fait naître.

Cet état nouveau se traduit dans la **troisième forme** d'art ou **forme musicale pure** « graduels, Alleluias etc., pièces à vocalises. »

Dans celle-ci, la mélodie coule à pleins bords, ce qui ne signifie pas qu'elle soit toujours géniale. Le texte est le sujet qui sert de thème idéal. La musique le traduit de même. Il n'est plus question de syllabes littéraires, accentuées ou non, entraînant création de syllabes musicales juxtaposées, et suivant ses inflexions oratoires; c'est de la musique pour le plaisir d'en écrire, mais c'est toujours de la prose musicale!

Si, par la pensée, nous revoyons l'ensemble de ces transformations, nous serons obligés de conclure à un enseignement classique certain, obligatoire même; le principe de la composition de chacune des pièces est trop rigoureusement observé pour qu'il en puisse être autrement.



§ VI°

DE LA NOTE SOUS-ENTENDUE DANS LES NEUMES

Sujet épineux s'il en fût, plus insoluble que le rythme vrai objectera-t-on!

La note à chanter existe-t-elle sous-entendue dans les neumes?

Oui! elle doit s'y trouver. Je ne prétends pas que sa découverte soit aisée; il suffit de dire qu'elle est possible, parce qu'il m'est arrivé souvent, d'écrire sous les neumes la mélodie pure.

Elle doit s'y trouver, dis-je; raisonnons la question en compositeur, habitué à travailler journellement la pâte musicale.

Deux raisons militent en faveur de cette obligation:

1° Il est inadmissible que plusieurs siècles durant, la notation neumatique ayant été seule en usage, ses praticiens n'aient pas cherché à la rendre intelligible à première vue, ou tout au moins en peu de temps, avec une instruction élémentaire.

Notre notation moderne est de même hiéroglyphique pour qui n'a pas cette instruction élémentaire que nous nommons le « solfège ».

2° Elle doit s'y trouver, parce que toute musique humaine obéissant à des lois tonales ou modales définies, et germant inconsciemment dans l'obéissance à ces lois, le début, la fin, les repos successifs se font naturellement sur certains intervalles de la tonalité de l'œuvre.

J'affirme donc que : connaître ces lois tonales et modales, connaître et respecter le sens rythmique des neumes, doit nous amener infailliblement au but cherché, « la note sous-entendue dans les neumes ».

Si, d'autre part, nous gardons toujours présent à la pensée :

1° que les signes neumatiques indiquent une ondulation vocale définie, formée de notes qui ne peuvent être arbitrairement quelconques, mais au contraire, assujetties à certaines règles de successions mélodiques ;

2° que l'emploi du degré conjoint, autant que possible, est constant ;

3° qu'en cas de mouvement disjoint, l'intervalle n'excède jamais la quinte (je ne connais qu'un saut de sixte ; est-il authentique ? ?) ;

4° qu'il y a obligation pour la mélodie de se mouvoir, plus spécialement dans un tétracorde que dans l'autre, selon le mode employé ;

5° qu'il y a obligation en quelque sorte, de tourner autour de la dominante du mode adopté ; et que, de plus, la *nuance* indiquée par les signes, guide souvent pour deviner si la mélodie se meut, plutôt au-dessus qu'au-dessous de la dominante ;

6° qu'il y a non-emploi d'une formule de conclusion sur la note finale du mode, dans le cours de la pièce ;

7° qu'il y a inconsciemment emploi plus général des notes modales, *finale*, *médiate*, *dominante*, que des autres degrés de la gamme employée ;

8° que la présence des *virga* et *punctum* intercalés entre les groupes, indique déjà par elle-même, des mouvements mélodiques ascendants ou descendants, succédant à la dernière note du groupe qui les précède ;

9° enfin qu'il y a certaines formules-types sous-entendant dans chaque mode un dessin mélodique formé de degrés certains, mais qu'il nous faut retrouver d'après les lois modales ;

On verra :

I° que les notes constituant la mélodie sont forcément restreintes ;

II° qu'il y a des points de repère certains dans chaque mode (je vais les fixer) et que les vides, entre ces points de repère, aisément comblés

autrefois par la mémoire de la mélodie, doivent pouvoir être reconstitués logiquement par la science de l'écriture neumatique et des lois tonales antiques. Nous avons, de plus, les notations du moyen âge qui, toutes défectueuses qu'elles soient dans leurs détails, constituent un guide précieux pour l'ensemble des *ondulations* vocales, mais suspect pour la note primitive réelle.

La connaissance de l'écriture neumatique et des lois modales nous fera en somme corriger les versions fautives de rythme et de notes. Ce sera un grand point d'acquis, quand bien même nous n'arriverions pas un jour à lire les neumes à livre ouvert. Est-ce utile ? Évidemment non, puisque c'est une transcription en notation moderne qu'il nous faut, et non la diffusion de la science neumatique.

La traduction complète du manuscrit de Saint-Gall que j'ai entreprise remplira ce but.

Les principaux points de repère du chant neumé sont les suivants, dont l'explication nous entraînerait trop loin ;

1° Virga et punctum isolés sous-entendent en principe les notes de la triade modale, souvent la sous-dominante et le second degré, presque jamais la sus-dominante.

2° Le quilisma (ry. 4°) sous-entend généralement la note demi-ton diatonique inférieure de la note qui la suit. La connaissance du mode, indique si c'est mi-fa, la-si ♯, si ♯-do. Il sous-entend quelquefois, une note à distance de ton, c'est par le sens mélodique et les repos de la voix qu'on le découvre.

3° Les apostrophes répétées et les virgas répétées isolées en groupes simples (tableau I°, ry. 5° et 8°), ou préposées à des signes groupes (tous tableaux, ry. 7° et 8°), indiquent très généralement la dominante du mode de l'œuvre.

4° Le pressus (tableau VII°, ry. 10°) final d'un membre de phrase ou d'une phrase est notre terminaison féminine moderne faisant repos momentané ou définitif sur une des notes de la triade modale, selon la place qu'il occupe dans la pièce.

5° Enfin le groupe *Trigon*¹, Torculus spécial ayant un but souvent chromatique. (Sa définition complète tient trente pages du manuscrit de

¹ Tableau VI de la planche des neumes.

notre ouvrage complet; nous devons nous borner à le signaler simplement ici.)

Il faut savoir se borner, en effet, et peut-être aurait-il été nécessaire d'abrégé encore cet aperçu trop succinct. Tel qu'il est cependant, aucun point n'est resté dans l'ombre. Les grandes lignes de l'Art antique conservé dans les manuscrits sont fixées. On trouvera la définition rigoureuse de chacun de ses éléments dans l'ouvrage annoncé plusieurs fois dans le cours de cette étude et dont le titre :

« LE RYTHME DU CHANT GRÉGORIEN, D'APRÈS LA NOTATION NEUMATIQUE »

dit assez par lui-même, ce qu'il contient techniquement.



CONCLUSION

L'Art que nous appelons primitif, et que l'Église a véritablement, mais inconsciemment créé pour son usage, est une forme musicale, qui est à la musique moderne rythmée mesurée, ce que la prose est à la poésie.

C'est de la prose musicale dans la plus large comme dans la plus belle acception du mot.

Elle est dans la musique, ce qu'est la prose poétique de Chateaubriand dans la littérature.

Essentiellement déclamatoire, elle est la seule forme musicale qui pouvait convenir au nouveau culte, la seule qui devait naître nécessairement, à cause du texte-prose intangible à traduire.

Primitivement le texte prose est déclamé largement ; plutôt parlé que chanté, la musique le souligne, puis l'orne, l'encadre, le rend plus saisissable dans son sens « au-delà » ; enfin, à force de progresser, l'art musical brise le moule du syllabisme pour se développer plus librement, pour être plus lui-même, et aboutir à son émancipation complète dans les « *Jubilus* » ou vocalises des graduels et Alléluias.

Telle est, sommairement, la marche suivie par la forme musicale « prose » du III^e au VIII/IX^e siècle.

L'Église a le droit d'en être fière, sinon comme découverte, puisque son origine est bien modeste, — c'est le syllabisme des psaumes, — du moins, comme forme musicale perfectionnée et portée à son « Summum » d'expression.

Elle a le devoir de la défendre contre des mains profanes, quelles qu'elles soient.

C'est un de ses plus beaux monuments artistiques, en même temps qu'une des plus curieuses manifestations du génie humain, parce que dans sa forme spéciale, il contient en germe tout l'art vocal palestrinien¹ comme l'art vocal italien des siècles suivants.

Mais cet art n'a rien de commun avec ce chant mesuré à la moderne, restitué d'après une méthode prétendument naturelle et que la notation neumatique contredit à chaque syllabe; de même qu'il s'éloigne très sensiblement du chant Bénédictin, qui, lui, n'a conservé ni *le rythme*, de par sa théorie que toutes notes sont égales (voy. Dom Mocquereau²), ni *la nuance*, qu'elle supprime graphiquement par principe, et qu'elle altère par sa théorie d'exécution arbitraire (arsis et thésis de chaque groupe³), ni souvent *la note*, puisque ses livres sont la réimpression des livres du moyen âge, trop souvent fautifs.

C'est entre les deux systèmes qu'est la vérité, et pour la découvrir, il fallait uniquement étudier les neumes⁴, trouver la clé de la notation et se contenter de la conclusion qui s'imposait, sans vouloir *trouver* ce que l'on y cherchait, mais simplement ce qu'il y a réellement.

C'est ce que j'ai fait.

A vous, lecteurs, de juger l'œuvre.

¹ Palestrina n'a pas fait autre chose qu'écrire du chant grégorien à plusieurs parties vocales.

² Conférence du 14 mars 1896. Institut catholique de Paris.

³ Méthode du R. P. Lhoumeau.

⁴ « Langue mystérieuse » dit Fétis, « objet d'effroi pour tous ceux qui ont essayé de se livrer à son étude. »



TABLE DES MATIÈRES

PRÉLIMINAIRES.	5
§ I° APERÇU GÉNÉRAL SUR LE SYSTÈME DE NOTATION DITE NEUMATIQUE	8
§ II° SENS RYTHMIQUE ET EXPRESSIF DES ÉLÉMENTS FONDAMENTAUX SERVANT A CRÉER TOUTES LES COMBINAISONS	12
§ III° MODE DE FORMATION DES GROUPES	20
§ IV° CONSTITUTION DE LA PHRASE MÉLODIQUE PRIMITIVE. a) Temps rythmiques. b) Mesure.	24
§ V° FORMES DIVERSES TECHNIQUES DES PIÈCES PRIMITIVES	30
§ VI° DE LA NOTE SOUS-ENTENDUE DANS LES NEUMES	32
CONCLUSION	36



La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

09 NOV 84

23 NOV 84

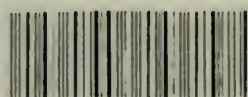
1 JAN 85

DEC - 3 1984

03 DEC 84



a39003



010730108b

